

# 1 Introdução

Nos anos 1960, em meio ao debate instaurado em torno da crise do expressionismo abstrato<sup>1</sup> – nos Estados Unidos e com desdobramentos na Europa –, fazer arte implicava a retomada da reflexão sobre a natureza do objeto estético e do seu modelo de significação. A esfera da arte já não se limitava ao espaço configurado pelo conjunto de obras vistas como artefatos produzidos e passava a se distinguir, cada vez mais, pelas reações de seu estar no mundo, que geram expectativas, experiências e discursos. Estes, muitas vezes concebidos pelos próprios artistas, tendiam voluntariamente a extrapolar a noção de obra de arte como algo reservado a um universo particular. A exemplo de Marcel Duchamp, a atividade artística não se separava de uma autocrítica, e o próprio fazer plástico instituía o horizonte da arte. Tratava-se de indagar os limites da própria linguagem da arte, que então deveria englobar o pensamento e a experiência sensível, denotando uma nova *sensibilidade*.

Essa nova sensibilidade vem acompanhada de uma reavaliação do fato estético e de seus limites. Reavaliação revestida de um novo rigor teórico: a arte se torna uma atividade lecionada nas universidades, com público crescente, imprensa própria, como indicam as numerosas revistas especializadas<sup>2</sup>, e é encorajada institucionalmente. Allan Kaprow escreve em 1958:

---

<sup>1</sup> Os artistas da geração de 1960, apesar de terem rompido com os cânones modernistas, ainda mantiveram uma relação de tensão com a arte moderna, como mostra a preocupação de Robert Morris em rever a obra de Jackson Pollock. O crítico Hal Foster comenta sobre essa referência na geração de críticos: “Historiadores de arte proeminentes como M. Fried, R. Krauss e T. J. Clark diferenciam-se em método e motivação, mas partilham entre si uma profunda convicção na arte modernista, e essa convicção é de algum modo geracional. Críticos formados no meu *milieu* são mais ambivalentes em relação a essa arte não só porque a recebemos como cultura oficial, mas porque fomos iniciados por meio de práticas que procuravam romper com seus modelos dominantes.” “Prominent art historians like M. Fried, R. Krauss and T. J. Clark differ in method and motive, but they share a deep conviction in the modernist art, and this conviction is somehow generational. Critics formed in my milieu are more ambivalent about this art, not only because we received it as an official culture, but because we were initiated by practices that wished to break with its dominant models.” FOSTER, H., *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, p. xiii.

<sup>2</sup> Podemos citar, entre outras, *Arts Magazine* (Nova York), *Artforum* (Nova York), *Studio International* (Londres), *Avalanche* (Nova York), *Data* (Milão), *Art-Language* (Londres) e *October* (Nova York). As revistas de arte representam um papel importante na obra de Robert

O ato de pintar, o novo espaço, a marca pessoal que gera a própria forma e sentido, o entrelaçamento infinito, a grande escala, os novos materiais passaram a ser, agora, clichês nos departamentos das escolas de arte. As inovações foram aceitas. Elas estão se tornando parte dos livros de teoria.<sup>3</sup>

Esse quadro culmina nos escritos de artistas que, compostos paralelamente às obras, ajudam não só a compreensão do horizonte instituído da arte e do trabalho do autor, mas a do próprio período, adquirindo em certos casos, como nas obras do *Art and Language*, um valor equiparável ao do próprio objeto artístico. Esses escritos também são importantes por criarem um léxico para o novo trabalho: termos como “não-relacional”, “serial”, “ambiental”, “não-antropomórfico”, “objeto específico” e “*earthwork*” serão rapidamente absorvidos pela grande crítica. Essa responsabilidade teórica assumida pelos artistas da geração de 1960 também pode ser vista como uma reação à crítica dita formalista, apontando para uma tentativa de rompimento com as regras de uma estética que pregava a autonomia das esferas artísticas, que, obviamente, não são adequadas para guiar uma arte plural. Sobre essa pluralidade a que se associa a arte a partir dos anos 1960, escreve Michael Archer:

A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria? A face mutante da arte não era a inexorável, ou inevitável marcha adiante que a noção modernista entendida pela vanguarda. Não havia nenhuma forma preferível de trabalho que cobrisse todas as circunstâncias e exigências, e a idéia de que um artista devia ter um estilo próprio, como Newman tinha os seus *zips* e Mark Rothko (1903-1970), seus obscuros retângulos (o primeiro também faleceu em 1970), deixou de fazer muito sentido<sup>4</sup>.

Norteando-se por essa análise, pode-se ver a obra de Robert Morris como emblemática de uma produção artística marcada pela multiplicidade de tendências, pelo questionamento – teórico e prático – da produção artística e das próprias fronteiras da arte. Rejeitando a noção de uma produção artística pautada em uma linearidade evolutiva, em que uma obra é vista como uma superação da precedente, o trabalho de Morris escapa a rótulos como minimalista, arte

---

Morris não só por terem publicado entrevistas com o artista e críticas de seu trabalho, mas por terem sido o veículo escolhido por Morris para publicar seus artigos desde 1965.

<sup>3</sup> KAPROW, A., *O legado de Jackson Pollock*.

<sup>4</sup> ARCHER, M., *Arte Contemporânea: uma história concisa*, p. 63-64.

processual ou arte de *site-specific*<sup>5</sup>, embora seus escritos e obras tenham sido fundamentais para que críticos e teóricos da arte pudessem delimitar e/ou cunhar esses mesmos termos.

Criador de uma produção múltipla e vasta, como explicita o anúncio publicado pelo artista em diversos periódicos em 1970, no qual se oferece para realizar

explosões - eventos para cavalos quarto de milha - pântanos químicos - monumentos - palestras - sons ao ar livre para várias estações - sistemas políticos alternativos - dilúvios - design e encorajamento para formas de vida mutantes e outros fenômenos vagamente agrícolas, como árvores disciplinadas - *earthworks* - demonstrações - objetos prestigiosos para a casa, o estado ou o museu - projetos teatrais para a massa - filmes épicos e estáticos - fontes em metais líquidos - amontoados de objetos curiosos para serem vistos durante viagem em alta velocidade - parques nacionais e jardins suspensos - desvios artísticos de rios - projetos esculturais<sup>6</sup>,

Morris expressa uma pluralidade que pode ser compreendida como uma recusa a qualquer fixidez. A mobilidade adotada pelo artista, que perpassará a produção das décadas de 1960 e 1970, seja na forma de *performance* ou de processo, seja na adoção de um espaço e de um tempo da obra de arte como co-extensivos ao de seu público, resulta numa ida em direção à experiência sensível vivida pelo espectador. Rejeitando o caráter privado e inacessível da experiência, as obras de Morris estabelecem uma nova modalidade de recepção da arte, na qual o corpo é solicitado a participar. É a substituição de um modelo artístico que se pauta por um “pensar-no-mundo”, tal como os artistas norte-americanos reputavam a arte européia, por um que prega um “estar-no-mundo”, uma arte que ocorre na atualidade do corpo.

Tendo em vista esses parâmetros, não se procurou fixar a obra de Robert Morris dentro de uma estética ou de um movimento preciso. Optou-se, antes, por uma aproximação de seus trabalhos e textos produzidos entre 1960 e 1970 livres de preocupações lineares ou biográficas que possibilitasse atentar à questão de como o artista pensa o espaço, o tempo e a recepção da obra de arte. Dessa forma, o primeiro capítulo se concentra em seus trabalhos de meados da década de 1960

<sup>5</sup> Optou-se por manter termos e expressões muito específicos em sua língua original. Os títulos de obras e textos aparecem com sua tradução entre colchetes, seguidos da data de sua criação entre parênteses. As citações textuais foram traduzidas para o português, e os textos originais foram transcritos em nota de rodapé.

<sup>6</sup> Para a leitura do anúncio, ver: COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 9.

que foram descritos como minimalistas. Essas esculturas apresentam uma realidade material (diferindo-se da arte conceitual), mas não apresentam nenhum meio de discernir uma significação interna, inerente à obra. Não se pode “entrar” nesses trabalhos, porque não existem partes internas a serem analisadas; também não é possível perceber neles um sentido “oculto” – Morris não tenta definir ou explicar sua obra. Esses trabalhos pertencem ao domínio da experimentação: é a percepção de uma dimensão espaço-temporal que não exclui o observador, mas que, em vez de afirmar o objeto de arte como um mundo à parte, mobiliza o visitante, que não pode mais ignorar obra, espaço expositivo, tempo de recepção e nem mesmo seu próprio corpo. Esse modelo de recepção público da arte, característico do experimentalismo desse período, norteia-se largamente por um modelo de experiência fenomenológico baseado principalmente na fenomenologia de Merleau-Ponty<sup>7</sup>.

Esse tratamento do espaço e do tempo na obra deve-se em grande parte à experiência de Morris com o teatro e a dança experimentais, como se observará no segundo capítulo. Tendo começado como pintor expressionista abstrato, Morris rapidamente percebe a disparidade entre o processo e o objeto pronto. Isso porque a pintura pode ser apreendida como uma inteireza, em um único plano e em um tempo “instantâneo”, sendo convencionalmente considerada a arte menos temporal. A opção pelas artes performáticas vem porque, explica Morris, “era uma situação em que eu podia explorar o tempo de uma forma mais direta do que com os objetos.”<sup>8</sup> Desse modo, as obras de Morris passam a enfatizar tanto a *duração* da experiência estética quanto o corpo, que passa a ser compreendido como um veículo para essa experimentação. Trata-se de um novo conceito corporal em que o corpo deixa de ser clivado, como prevê a filosofia moderna, e passa a ser visto como um corpo presente, já que inserido em uma dimensão espaço-temporal.

O que Robert Morris deseja é pôr em xeque uma visão bipartida do corpo entre sensível e inteligível, segundo a qual o corpo é mero receptáculo para uma

<sup>7</sup> Convém ressaltar que o filósofo francês não é a única referência de Morris, que domina um amplo quadro teórico. Mestre em história da arte com uma tese baseada na obra de Constantin Brancusi – *Form-Classes in the work of Constantin Brancusi*, Hunter College, 1966 –, refere, ao longo de sua obra, nomes como os de Wittgenstein, Foucault, Lacan, Benjamin, Peirce, Kubler, Chomsky e Davidson.

<sup>8</sup> “(...) it was a situation where I could explore time in a more direct way than with objects.” BONITO OLIVA, A., *Dialoghi d’Artista: incontri con l’arte contemporanea 1970-1984*, p. 79.

alma centrada, como mostram inúmeros objetos do início dos anos 1960 como *Hand and toe holds* [*Mão e dedo do pé agarram*] (1964), *Self-Portrait (EEG)* [auto-retrato] (1963), *Portrait* [retrato] (1963) e *Sem título (silver brain)* [cérebro de prata] (1963). O artista comenta essas obras:

Esses trabalhos eram feitos naquelas séries de coisas que tinham a ver com o corpo, marcas de pegadas, cérebros ou eletroencefalogramas. (...) Eu fiz uma espécie de catálogo do corpo, informação sobre o corpo, o que o corpo podia fazer, o que estava dentro do corpo; era sobretudo o que estava dentro do corpo.”<sup>9</sup>

Percebe-se que, por meio da emergência temporal e corporal, Morris procura inserir o processo à obra finalizada. Essa inserção, que se torna cada vez mais presente em sua obra, é aprofundada em obras que apresentam o que Morris designa no texto *Aligned with Nazca* [*Alinhado com Nazca*] (1975) como “espaços para o *self*”, título do terceiro capítulo.

A ênfase dada à dimensão espaço-temporal e ao papel exercido pelo espectador na experiência estética se intensifica nas obras que apresentam o que Morris chama de um “espaço para o *self*”:

Enquanto nos anos 1970 a arte do tipo objeto se localizava no espaço dos sistemas de informação básicos e racionalizados, recentemente um outro tipo de arte que não o do ícone lógico vem emergindo. Antes, é o espaço para o *self* que este último trabalho explora.<sup>10</sup>

Contrastando este tipo de trabalho com uma reavaliação do artefato minimalista, que, para Morris, se fixava em operações temporais, como a lógica e a ordem, o que prejudicava sua existência espacial, a obra que prevê um “espaço para o *self*” delimita uma nova espacialidade, uma vez que engloba o espectador – importa *situá-lo* por meio da experiência sensível. Inserindo a imagem do observador no trabalho, como fazem inúmeras obras que usam a estratégia da reflexão especular, ou construindo recintos onde o espaço de seu corpo é invadido, incitando-o ao movimento, a situação exploratória desses trabalhos vai de encontro à tradição do espectador passivo e o transforma em um visitante/participante.

<sup>9</sup> “Those works were done together in that series of things I made that had to do with the body, foot-prints, or brains, or electro brainwaves. (...) I made that sort of catalogue of the body, information about the body, what the body could do, what was inside the body, this was all about what was inside the body.” Ibid., p. 79-81.

<sup>10</sup> “If early object-type art located itself within that space of basic, rationalized information systems, another kind of art has been emerging more recently whose mode is not that of the logical icon. Rather, it is the space of the self which the latter works explores.” MORRIS, R., *Aligned with Nazca*, p. 289.

Nesses espaços em que a vivência é fundamental, pode-se usar a idéia do labirinto como guia, porque “a forma labirinto é talvez uma metonímia da procura do eu, uma vez que ela exige um vaguear constante, uma renúncia ao conhecimento de onde se está.”<sup>11</sup> Nesses “espaços para o *self*” de Robert Morris, em seus caminhos de exploração e de processo, está presente uma noção de obra de arte que não pode ser vista como um objeto nômade, mas como um local de imbricação entre sujeito e mundo.

Compreender a produção das décadas de 1960 e 1970 de Robert Morris significa rever os paradigmas tradicionais de arte, buscando um quadro teórico ampliado que exponha claramente a interdisciplinaridade das obras e realçando o papel que conceitos como sujeito e objeto, espaço, tempo, “fiscalidade”, *performance*, experiência, aspecto público e privado, desempenham em seus trabalhos. Assim, sua obra permite que se veja o moderno sem uma visão clássica que o leia a partir da separação das esferas artísticas ou da auto-referência do objeto de arte. Essa leitura, fora da narrativa tradicional do desenvolvimento modernista, que permite lançar um novo olhar sobre o próprio moderno, é devedora em grande parte às mutações teóricas e práticas feitas pela geração de 1960 e pelo próprio Morris. Desse modo, mais do que tentar inserir o artista em movimentos como Minimalismo, Arte Processo e *Land Art*, interessa perceber como a experiência estética ocorre em diversos momentos e obras – aqui também, nessa aproximação tortuosa, a forma labirinto serve como metonímia. Como escreve Robert Morris, a “própria arte é uma atividade de mudança, de desorientação e de substituição, de violenta descontinuidade e mutabilidade, de desejo de confusão, ainda que a serviço da descoberta de novas modalidades perceptivas.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “(...) the labyrinth form is perhaps a metonym for the search of the self, for it demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is.” Ibid., p. 290.

<sup>12</sup> “(...) art itself is an activity of change, of disorientation and shift, of violent discontinuity and mutability, of the willingness for confusion even in the service of discovering new perceptual modes.” Id., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 69.